نخستین جشنواره جهانی فیلم تهران

- یادداشتی برای تمام میهمانان عالیقدر
- گزارش شتاب زده
- سینما در آسیا
- کوروساوا

از انتشارات کمیته روابط عمومی جشنواره
نشانی : وزارت فرهنگ‌وهنر تلفن ۳۱۱۲۴۴ و ۳۱۸۶۷

چاپخانهٔ وزارت فرهنگ وهنر

یادداشتی برای تمام میهمانان عالیقدر

بعنوان مقدمه و آغاز کار

دیریست ما از درد یکدیگر بی‌خبر مانده‌ایم وچه پذیرای این فکر باشیم‌که روزگاری همه‌ی ما درقبیله‌کوچکی گردهم بوده‌ایم وچه نباشیم ، حقیقت این است‌که ازآن روزی‌که پدر آدم درسرتاسر این‌گوی خاکی‌پراکنده شده تا به امروز، بی‌خبری ازاحوال‌یکدیگر نیز به معنای مطلق‌کلمه آغاز وفزونی‌گرفته است .

روزگاری در رسیدکه دیگر تصور محیط زیست وچونی زندگی مردم هراقلیم برای اهل اقلیم دیگر دور از ذهن بود وتنها سفرنامه‌های اغلب آشفته وپر افسانه به‌کمك تصورات ما میآمدند .

زمان‌گذشت و با آنچه‌که درزمان شد ، گفتندکه دنیاکوچك شده است . همه میپذیریم که چنین شده‌است . وما بهم رسیدیم . اما تنها به شکل ظاهر یکدیگر اکتفاکردیم ، تنها شکل ظاهر یکدیگررا دریافتیم . . . .

اما زمانه طبیعتی وحشی‌تر یافت وما نیز ابزاری‌کشنده‌تر ساختیم . ما ظلم را عمیقاً آموختیم وبه استثمار واسارت هم پرداختیم . عقل مادی ریشه‌ئی سرطانی دوانید وانسان این اشرف مخلوقات ازشأن خود روگردان شد ونزول‌کرد . او اسیر ذهن مادی وساخته دست خود شد وبه قتل خود مبادرت‌کرد .

ما ظلم را آموختیم وترحم را تنها درفضای‌کوچك وحقیر علایق خود روا داشتیم . لهیب کوره‌هایمان ، لهیب آتش‌کوره‌های خودسوزی‌مان به‌آسمان برخاست ونهرهائی ازخون انسانهای سرگشته ، سرگردان وانباشته ازنفرت وکینی بی‌بنیاد بیش‌ازپیش جایگزین رودبارهای خوب زمین شد .

ما هنوز ازپا نیفتاده‌ایم وآتش فروکش‌نکرده‌است . سیاست‌بازان هنوز ازبازی شطرنج ، بازی شطرنجی‌که با جان ساده‌ترین ، پاکترین ومعصومترین اعضاء جامعه جهانی انسانی میکنند خسته نشده‌اند وما دور ازشأن خود وگرفتار بدآموزیها ، تا فرصتی بدست‌آریم حلقوم یکدیگررا تا قطع نفس وقتل‌نفس وتاراج توشه میفشاریم . سیاست‌بازان برای‌همیشه به‌این‌بازی‌ادامه خواهند داد ، چراکه ادعای راستین یا کاذب آنها همیشه این بوده وخواهد بودکه ازحقوق مردم خود دفاع میکنند وتا روزی‌که ما احترام به حقوق ورعایت علایق یکدیگررا باز نشناسیم ، تا روزی که ما ازتاراج مایملك یکدیگر دست نشوئیم ، تا روزی‌که این اعتقاد شرم‌آور وخودخواهانه در دورترین برهوت زمین دفن نشودکه خودرا شایسته رفاه واستفاده ازمواهب وتنعم بیشتربدانیم ودیگری را مستحق فقر وتنگدستی وجهالت ومرگ ، این بازی بی‌ترحم تهی ازروح و دور ازشأن انسان ادامه خواهد داشت .

انسان ازدست رفته باید ازهیچ‌کجا نه‌که ازمیان قلبهای فرد فرد ما مردم جهان تولدی دیگر یابد . انسان ازدست رفته بایدکه در ما زاده شود و « ما » شود و روزی‌که انسان خودرا بازیافت ، آنروز دیگر گلوله‌ای به قلب یکدیگر نشانه نخواهیم رفت وبازی سیاست وجنگ دیگر به جائی نخواهد رسید .

بدیهی‌است‌که ما خصلت خوب خوش‌بینی را نیز از دست داده‌ایم ، چرا که از واقعیات تلخ زمانه لحظه‌ای منفك نمی‌مانیم وبه همین دلیل شاید تا روز میلاد وبازیافتن ارزشهای انسان راه درازی درپیش داشته باشیم . اما ازهیچ‌کوششی فروگذار نبایدکرد ، زیرا درپرورش استعداد مهر ورزیدن جز نزدیك شدن ومشکلات یکدیگررا یافتن وبه تفاهم عمیق انسانی ومتقابل رسیدن راه دیگری شناخته نشده است .

درست است‌که موضوع این جشنواره سینما ، هنر حاکم زمانه است ، اما دراصل این جشنواره با این نیت صادقانه‌که درسهم خود بتواند قدم‌کوچکی درراه تفاهم جهانی وانسانی بردارد ، بنیان‌گرفته است . دراین جشنواره میخواهیم کوششهای انسانی ، فرهنگی و هنری ، یکدیگررا ارج بشناسیم . میخواهیم بیش‌ازپیش با خصوصیات ، علایق وخلقیات یکدیگر آشنا شویم وسنگی ازراه سخت وناهمواری‌که بشهر دوستی جاودانی مردم جهان میرسد ، برداریم . دراین جشنواره میخواهیم به تقویت حس همبستگی انسانی ، برادری وهمکاری بی‌شائبه مردم اقلیمهای مختلف ازهررنگ ونژاد وکیش وحکومت بنشینیم و راه امکان ازدواج و امتزاج سالم فرهنگی را درحدود امکانات چنین رویدادهائی بسوی برآیند فرهنگهای مردم جهان‌که همانا فرهنگ متعالی جهانی است ، هموار سازیم .

درآسیا و دربرگزاری چنین رویدادی ما ، ایرانیان ، پیش‌قدم شده‌ایم و امیدواریم درسالهای آینده به جز درتهـران دربسیاری ازکشورهای آسیائی و افریقائی علاوه برمراکز اینگونه جشنواره‌ها درقاره‌های اروپا وآمریکا این دید و بازدیدها ادامه یابد .

ف . م . م

روی جلد : فرانکو چتی در « دکامرون » آخرین اثر پیر پائولو پازولینی بمناسبت برنامهٔ مرور درآثار این هنرمند ایتالیا

گزارش شتاب زده

کلوت ، ساختهٔ آلن جی . پاکولا

. . . راز سر به مهری‌ست ! اعضاء هیئت انتخاب فیلم نظر نهایی خودرا درمورد فیلم‌های رسیده تا قبل ازبیستم فروردین‌ماه اعلام نخواهندکرد . اما کنجکاوی بیش‌ازحد ومزاحم ما ، لاجرم تا این اندازه به نتیجه رسیده است‌که بتوانیم بسیاری‌ازفیلمهایی‌که شانس‌انتخاب شدن برای نمایش دردآخل مسابقه ویا در قسمت اطلاعات را دارند برای‌خوانندگان عزیز گزارش کنیم :

از انگلستان :

«شاهد عینی» اثر جان هاف
«دوستان» اثر لوئیس گیلبرت
«یکشنبه ، یکشنبه لعنتی» اثر جان شله سینگر

از برزیل :

«اتلوی بزرگ» اثر میگوئل برگس
(بدون تشدید با اتللو اشتباه نشود)

از کویت :

«دریای ظالم» اثر خالدالصدیق

از ایالات متحده آمریکا :

«کلوت» اثر آلن جی . پاکولا
«دانش جسم» اثر مایك نیکولز

از ژاپن :

«شمشیرهای مرگ» اثر تومو اوچیدا

از اتحاد جماهیر شوروی :

«آغاز» اثر گلب پانفیلوف
«دائی‌وانیا» اثر میخالکوف کنچالفسکی
«شاه لیر» اثر گریگوری کازینتسف

از بلغارستان :

«پایان آواز» اثر میلن نیکولو

شمشیرهای مرگ ، ساختهٔ تومو اوچیدا

بالا: مونتان و ساعتی تولدش گیلبرت
پایین: دانی هیم و ساعتی بابک ایرانفر
دوازده: خانم فی و ساعتی گرانقدری گرانبخش

از ایتالیا :

«عفریته - زن» اثر به وی لاکر!

از فرانسه :

«خوشبین و تابستان زیبا» اثر ژنا گومباچه
«بی سرو پا» اثر گلوود کلوش

از کانادا :

«عمو آنوان» اثر کلاوده ژوترا

از رومانی :

«جنگل گفتگو» اثر آندره بلیه

شمناً بحث و تبادل نظر درباره ۱۹ فیلم کوتاه از کشورهای مختلف و نه فیلم بلند ایرانی که احتمالاً سه فیلم از میان آنها انتخاب خواهند شد نیز ادامه دارد و در این موارد نیز اعضاء هیئت انتخاب فیلم بشنوازه قبل از بستن فرودین‌ماه نظر نهایی خودرا اعلام خواهند کرد. در شماره‌های آتی بتدریج و با تفصیل کامل درباره فیلمهای پذیرفته شده گفتگو خواهیم کرد.

ف. ر. م

چاندرالخا ۱۹۴۸ محصول مدرس

سینما در آسیا

مصاحبه‌ای با دونالدریچی

ترجمه : عبدالله تربیت

جدا ازنقش اطلاعاتی این نشریه درباب رویدادهای نخستین جشنواره جهانی فیلم تهران ، کوشش میشود حتی‌المقدور کلاس کوچکی نیز درآموزش سینما داشته وهمچنین شیما وسیمائی ازسینمای امروز ترسیم گردد .

دراین راه سعی میشود نقد و نظر دست اندرکاران فیلم و سینما ، خاصه درمورد فیلمهائی که درجشنواره چه درداخل مسابقه وچه درقسمت اطلاعات بمعرض نمایش گذارده میشود بنظرخوانندگان و دوستداران هنر هفتم برسد ، همچنین مقالات کلی نیز درباب ماهیت سینمای کشورهای مختلف ویا قاره‌های مختلف فراموش نگردد .

بدیهی‌است آنچه که بصورت نقد ونظر ویا مقاله دراین نشریه درج خواهد شد نظر شخصی نویسندگان بوده وبالطبع ارتباطی با برآیند نظرات اعضاء هیئت انتخاب فیلم ویا هیئتهای داوری مختلف ودرغایت مقامات رسمی جشنواره ندارد .

اولین کوشش دراین راه درج ترجمه مصاحبه‌ای جالب وعمیق است با دونالد ریچی صاحبنظر فیلم وسینما تحت عنوان سینما درآسیا که آقای عبدالله تربیت همکار ودوستدار سینما بخوبی ازعهده آن برآمده‌اند وامیدواریم موردپسند قرارگیرد .

ف . م . م

دونالد ریچی رئیس بخش فیلم در موزه‌ی هنر مدرن نیویورک میباشد . مطالعات زیادی در زمینه فرهنگ شرق بویژه فرهنگ ژاپن دارد . سینمای شرق را خوب میشناسد . کتاب معروفی در باره‌ی آثار « آکیراکوروساوا » نوشته است و کتاب دیگری نیز درباره‌ی آثار «یاسوجیرواوزو» فیلمساز بزرگ ژاپنی دردست تألیف دارد . ریچی از سال ۱۹۶۰ دست بساختن آثار تجربی ۱۶میلیمتری زده‌است . فیلم معروف

۳۵ میلیمتری او «یك‌زوج» نام دارد که درسال ۱۹۶۳ ساخته شده ولی هنوز بنمایش عمومی گذاشته شده است .

سینمای آسیا را چگونه میبینید ؟

دونالدریجی : سینمای آسیا بجز در ژاپن و تا حدودی در هندوستان وکره جنوبی حالتی تقریباً ابتدائی دارد . سینمای ابتدائی بسینمائی گفته میشود که هنوز خودش را نشناخته است سینما لازمه‌اش مقادیری پول و اطلاعات فنی و همچنین درك هنری میباشد . بنابراین یك سینما هم میتواند بعلت ضعف تکنیك ابتدائی باشد مثل سینمای برمه ، و هم بعلت ضعف تخیل، مثلاً سینمای فیلیپین ، که بیشتر فیلمهای این کشورها را داستانهای عشقی و یا ماجراهای پرحادثه تشکیل میدهد . در بیشتر کشورهای کوچك و گاهی اوقات در کشورهای بزرگتر ، فیلمسازان حتی اگر وسایل فنی لازم را هم برای ساختن یك فیلم در اختیار داشته باشند ، مسئله مهم کیفیت وچگونگی فیلم را رها میکنند و به‌تقلید از فیلمهای خارجی بخصوص امریکائی میپردازند . البته این تقلیدها موقعی صورت میگیرد که یك نیروی خلاقه هدایت‌کننده موجود نباشد ، اما با در اختیار داشتن پول زیاد ووسایل کافی ولی بدون داشتن مطلبی برای گفتن وسوسهٔ تقلید شدیدتر میباشد .

چرا فیلمهای امریکائی یك‌چنین تأثیر شدیدی دراین کشورها دارند ؟

دونالدریجی : پخش‌کنندگان امریکائی در آسیا همیشه حالت تهاجمی داشته‌اند – حتی امروزه قسمت اعظم فیلمهای خارجی که در ژاپن نمایش‌داده میشود امریکائی‌میباشد. تهیه‌کنندگان امریکائی با برپاساختن شعبه‌های پخش فیلم درکشورهای خارجی، محصولات خودرا بسهولت بفروش رسانده و میرسانند ، و معنایش اینست که تأثیر سینمای امریکا همیشه شدید بوده و خواهد بود این قضیه در بیشتر نقاط دنیا صادق است از جمله اروپا ، اما در مورد اروپا کمتر چشمگیر میباشد زیرا اروپائی‌ها خودشان دارای سنت سینمائی میباشند .

فیلم‌ها براحتی سیروسیاحت میکنند ، مثلاً مردم سراسر دنیا میدانند که چاپلین کیست ، و یا مثلاً فیلم «ایزی رایدر» را دیده‌اند ، و مثالهائی از این قبیل . در نتیجه ، موضوعات و طرح و شکل‌های فیلمهای امریکائی که آسیا را اشباع کرده‌اند تأثیر شدیدی بجا میگذارد . مثلاً طرحی را در نظر بگیرید که سینمای امریکا از بدو کارش بدان پرداخته است . انسان (انسان امریکائی) فکر میکند که کوهها، رودخانه‌ها و زمین‌های بایر باید آباد شوند و بنفع او مورد بهره‌برداری قرار گیرند . این این ایدآل تجدید حیات در امریکا صادق است و در اروپا کمتر صادق است و در آسیا اصلاً مطرح نیست . زیرا کلیه سیستم‌های فکری و عقیدتی آسیائی‌ها براین مبناست که انسان به چیزی بزرگتر از خودش تعلق دارد و باید اینرا در نظر بگیرد ، که انسان باید با طبیعت زندگی کند و این همزیستی دلپذیر میباشد و بنابودی این یاآن نیزنخواهد انجامید . عقاید کاملاً متفاوتند ، باوجود این فیلمهای امریکائی مورد علاقه آسیائی‌ها میباشد . فیلمهای آسیائی عموماً سعی میکنند این موضوعات و طرح‌ها را یکجا از آن خودشان بکنند . این‌یك‌واقعیت میباشد و در تمام موارد بضرر سینمای بومی بوده است هنگامیکه سینمای امریکا و اروپا شکل گرفت مدلی برای تقلید وجود نداشت و محلی نبود که آدم به‌آنجا برود و فیلمهائی را ببیند وبفهمد که آنها چگونه ساخته میشوند .

بنابراین بیشتر کشورهای غربی سینماهای خود را اختراع کردند و توانستند این کار را یا نوعی آزادی‌عمل که مثلاً صنعت سینمای امریکای لاتین ، افریقا و آسیا امروز نمیتواند آنرا داشته باشد انجام دهند . با هنر نمیتوان مانند تکنولوژی رفتار کرد . مثلاً اگر یك‌ملت جوان در افریقا بخواهد به تکنولوژی دست‌یابد لازم نیست که با دستگاههای مکانیکی قرن نوزدهم سروکله بزند بلکه میتواند مستقیماً از مرحله ابتدائی به‌مرحله عالی برسد . اما یك سنت هنری کالای وارداتی نیست . بیشتر کشورهای آسیائی میکوشند با نسخه‌برداری از فیلمهای خارجی سینمارا به‌کشورشان وارد بکنند و در نتیجه با مسائل دشواری مواجه میگردند .

ژاپن چطور توانست خود را از قید تقلید از فیلمهای غربی آزاد بکند ؟

دونالدریجی : ژاپن فرق میکند زیرا ژاپنی‌ها عقیده‌شان طوری است که نمیتوانند یك ایده جدید یا حتی یك لغت جدید را بدون دخل وتصرف بخاطر ژاپونی‌تر شدن آن مورد قبول قرار دهند . آنها ممکن‌است یك چیز تازه خارجی را قبول‌کنند ، اما اول بآن یك رنگ محلی میدهند . واین قسمتی از خصوصیت ملی آنها میباشد و این بما کمك میکند که بدرستی تشریح بکنیم چرا فقط ژاپن در میان کشورهای آسیائی یك سینمای راستین بوجود آورده است. و همچنین این قضیه گواه موفقیت‌های ژاپن در زمینه صنعت میباشد . درحقیقت میتوان‌گفت که ژاپن ترکیبی‌ازشرق‌وغرب میباشد. برمه‌ای‌ها مثلاً هیچوقت نمیتوانند یك ایده تازه را باین ترتیب هضم بکنند و آنرا فقط بهمان شکلی که وارد شده‌است مورد استفاده قرار میدهند وهرگز آنرا تغییر نمیدهند . و این البته سدی در راه صنعتی‌شدن برمه خواهد بود . گذشته از همه اینها یکی از راههائی که برشد صنعتی یك ملت مستقل منتهی میشود اخذ دانش دیگران واستفاده از آن میباشد که درصورت بهره‌برداری صحیح به بومی شدن صنایع و دانش خارجی منتهی خواهد شد . انگلیسی‌ها مدتی طولانی در برمه بودند و کارخانه‌هائی ساختند و تمدن خود را وارد کردند و برمه‌ای‌ها آنرا بهمان‌صورت پذیرفتند و هیچگونه کوششی برای برمه‌ای‌کردن آنها بعمل نیاوردند . در هندوستان نیز وضع همین‌طور است . عوامل وعناصرداخلی وخارجی کنار همدیگر بزیست خود ادامه میدهند وهیچ تماسی با هم ندارند . در ژاپن وضع فرق میکند ژاپنی‌ها بین چیزی که خارجی است و چیزی که ژاپنی میباشد فرق قائل‌میشوند ولی‌ازآنجائی که ژاپنی‌ها ذاتاً مردمی پراگماتیك و اهل عمل هستند و دائماً بفکر استفاده از چیزهای جدید میباشند ، این تفاوت بعد از تقریباً ۵ سال ازبین میرود وخارجی بودن فراموش میشود .

علت دیگرموفقیت سینمای‌ژاپن درآفرینش سینمای مخصوص بخودش اینست‌که ژاپن ساختن فیلم را تقریباً ازهمان زمانی‌که امریکائی‌ها شروع‌کردند آغاز نمود ودرنتیجه آنها دارای همان آزادی ابتدائی و دوربودن ازتأثیرات خارجی بودند . نخستین فیلم ژاپنی درحدود سال ۱۹۰۰ ساخته شد . سینمای هند نیز در همان دوران شروع بکارکرد ولی پیشرفت نکرد . سینمای‌هند امروزه همانست‌که درسالهای بیست بود . بیشترفیلمهای هندی مخلوطی‌ازعشق وحادثه میباشدکه با چاشنی‌کمدی ، موسیقی ، رقص آمیخته شده‌اند ، و فقط اخیراً بود که آدمهائی مانند «ساتیا جیت ری» و «مریناس‌سن» دربنگال و «لستر جیمز پریز» درسیلان‌توانستند خودرا ازقید این نوع فیلمها آزاد بکنند و راه خودشان را دنبال بکنند . واین‌کار مشکل‌است ولازم است‌که موافقت سرمایه‌گذاران را فراهم کردکه عموماً دراین موارد محافظه‌کار میباشند.

اما بهترین فیلمهای اروپائی وامریکائی نیزکه برمبنای قراردادهای هالیوودی ساخته نمیشوند درآسیا نمایش داده میشود .

دونالد ریجی : درآسیا تماشاگران بچند دسته تقسیم میشوند : درهندوستان بطوریقین عامه تماشاگر تا بیست‌وپنج سال دیگرنیزمیتواند خودرا با فیلمهای ناطق ساخت بمبئی‌مشغول‌کند.

درژاپن فقط بخش‌کوچکی ازتماشاگران بتماشای آثار آنتونیونی ، اورسن‌ولز ، ژان لوك‌گودار ویا اینگمار برگمان میروند . واین برای‌فیلمسازی‌که میخواهد آثاری‌که ازفرهنگ سرزمین خودش مایه میگیرد بسازد اشکال‌تولید میکند. تهیه‌کنندگان عموماً بفکرساختن‌فیلمهائی هستندکه عامه را خوش بیاید . امروزه برای ساختن فیلمهای شخصی باید یك تکامل را در پشت سر داشت یعنی نوعی تاریخ سینما .

فیلمهای عامه پسند هندی‌که درشهرهای بمبئی ، کلکته ومدرس ساخته میشوند درغرب تقریباً ناشناخته‌اند درصورتیکه میان آسیائی‌ها شهرت زیادی دارند بطوری‌که صنعت سینمای هند را هالیوود شرق مینامند . این فیلمها چطور است ؟

دونالد ریجی : فیلمهای معمولی هندی بهمان دلایلی درآنجا شهرت دارندکه فیلمهای معمولی امریکائی دراینجا – دقیقاً بعلت اینکه آنها زندگی هندی وامریکائی را آنطورکه هست نشان نمیدهند. یکی ازدلایل محبوبیت مداوم فیلم درتمام نقاط دنیا اینست‌که فیلم میتواند بسادگی دروغ بگوید . فیلمهای هندی همان‌طور قصه‌پردازی میکنندکه همقطاران امریکائی آنها خدایان و الهه‌های مهربان برای تفریح وسرگرمی ما آواز میخوانند ومیرقصند. یا مثلاً صحنه‌ای‌که دربیشترفیلمهای هندی دیده میشود ، پسر به‌جهانی‌که رنگ غربی دارد وارد میشود و پس ازکسب موفقیت درآنجا بسوی دختری‌که درانتظارش نشسته است بازمیگردد . درکشورهائی مثل هندوستان که سنت‌ها هنوز قوی هستند یك فرد در درونش جدالی را بین سنت ونوگرائی حس‌میکند و هردوی این‌عوامل باو فشار میآورند وشخص مجبور است‌که یکی

را انتخاب بکند . اما درفیلمهای هندی بدروغ بتماشاگر گفته میشود که هرکسی میتواند درآن واحد هردو را داشته باشد .

همه‌ی فیلمهای مصری باید حتماً یك صحنه بایت‌کلاب ویك صحنه تعدانسان داشته باشد . پس قهرمان مرد فیلم کجا باید قهرمان زن فیلم را ملاقات بکند؟ وکجا باید آنها ازهم جدا شوند؟ این قراردادهاکه درخاورمیانه فراوان است وتا حدی درژاپن نیز بچشم میخورد درمورد فیلمهای هندی کاملاً صدق میکند .

سناریونویس هرمطلبی را که بخواهد بیان کند باید حتماً در ساختمان کلی یك فیلم تفریحی یافته باشد فیلمهای هندی را میتوان تقریباً در دو نوع طبقه‌بندی کرد . یك‌نوع کمدی موزیکال تاریخی یا اساطیری میباشد (که اکنون دارد محبوبیت خودرا از دست میدهد) یا داستانهائی که رقص و آواز نیز با آن مخلوط میباشد و معمولاً با زمان وقوع داستان تناسبی ندارد . نوع دیگر ملودرام‌هائی با طرح و توطئه‌های قابل پیش‌بینی هستند که با فیلمهای هالیوودی در دهه‌ی سی و دهه‌ی چهل قابل مقایسه میباشند مثلاً یك کمدی خانوادگی جون آلیسون – دیك پاول را درنظر بگیرید . تماشاگران میدانند که‌خانم آلیسون دریك چنین فیلمی چه کارهائی باید بکند . او بایدکارآمدی خودش را نشان بدهد . او بکارهای شوهرش رسیدگی میکند و یا یك منشی خیلی خیلی خوب ازآب درمیآید و شوهرش را با زرنگی خودش غافلگیر میکند و دست آخر با رضایت کامل به آشپزخانه برمیگردد . فیلمهای هندی هنوز این‌قراردادها را مورد استفاده قرار میدهند . درهندوستان مثل ژاپن یك مسئله کنونی که بایستی حل‌شود این است که چطور میتوان دریك جامعه معاصر ویك جامعه سنتی تعادل خودرا حفظ کرد زیرا هرکدام خواست‌هائی ازآنهم دارند. همه‌فیلمهای هندی که من دیده‌ام باین قضیه پرداخته‌اند حتی‌فیلمهای خوب مثلاً آثار(ساتیا جیت ری). او این مسئله را خیلی صادقانه و با صمیمیت مطرح میکند اما بیشتر فیلمهای هندی که در درجه اول باید تفریحی باشند آنرا ساده و قلابی مطرح میکنند .

درآسیا تأثیر تئاتر روی سینما بچه‌صورت میباشد مثلاً در ژاپن و هند البته نه فقط از نظر محتوی بلکه از نظر ساختمان و سبك . آیا این فیلمها از تئاتر همانطور تقلید میکنند که سینمای آمریکا در آغاز میکرد ؟

دونالدریجی : درتمام فیلم‌ها – آمریکائی اروپائی – هندی و ژاپنی تأثیر تئاتر قوی میباشد تاریخ سینما تاریخ دوری گزیدن از صحنه تئاتر میباشد زیرا این دونوع هنر کاملاً از هم متمایز هستند . درژاپن و هند سینما بیشتر از ملودرام‌های قرن نوزدهم متأثر شده است تا از فرم‌های سنتی تئاتر . سینمای‌امریکا نیز از ریشه‌های اصیل انگلیسی و امریکائی بوجود نیاید بلکه مستقیماً ازملودرام‌های قرن نوزدهم مایه گرفت .

درفیلم‌های اولیه بیشتر کشورها تأثیر تئاتر روی سینما معمولاً در سبك بازی هنرپیشه‌ها نمایان میباشد (واین درفیلمهای هندی کاملاً مشخص میباشد) . در سینماحالت تئاتری فوراً خودش را نشان میدهد در صورتیکه در صحنه تئاتر توجهی بدان‌نمیشود. بیشتر بازیگران و کارگردانان (معمولاً نادانسته) یك حالت تئاتری به فیلم‌ها میدهند واین در کشورهائی که دارای سنت‌های‌تئاتری هستند کاملاً بچشم میخورد .

ساختمان فیلمهای اولیه امریکائی معمولاً سه قسمت متمایز داشت که مطابق ساختمان سه‌پرده‌ای ملودرام بود ودر فیلمهای امریکائی دهه‌ی بیست ودهه‌ی سی این قسمت را میتوان تشخیص داد . حتی سناریونویس‌هائی هم که مستقیماً برای سینما مینوشتند این سه قسمت را مراعات میکردند . فیلمهای هندی نیزهمان تکنیك را بکار میگیرند . اما یك نفرامریکائی

بالا : آخربهار ۱۹۴۹ ، ساخته‌ی یاسوجیرو اوزو

پائین : شاکونتالا ۱۹۴۳ ، محصول بمبئی

سازگر نمیتواند این قسمتها را در فیلمهای دیگر تشخیص بدهد زیرا درامهای هندی همگی همانند واز پرده‌های متعدد تشکیل شده‌اند. ولی باوجود این ماجراهای فیلم پرجمعیت دسته‌بندی میگردد.

روانشناسی تئاتری قرن نوزدهم که در فیلمهای هندی وبرخی از فیلمهای ژاپنی بکار گرفته میشود نتیجه‌اش یك حالت تصنعی میباشد. مثلا حملات مطنطن، حالات و دگرگون شدن چهره و حرکات اغراق‌آمیز که دیالوگ‌ها را همراهی میکنند. ملودرام یك حالت آموزشی نیز دارد که عنصردیگری است که سینمای هند از تئاتر میگیرد (گرچه فیلمهای ژاپنی این کاررا نمیکنند).

تئاتر هند بویژه درام‌های تاریخی یك هدف آموزشی دارند. فیلمهای هندی نیز غیراز موارد رقص و آواز حکم یك معلم را دارند. ایده هنر دراماتیك بخاطر خود هنرمند درهند رشد زیادی نیافته است حداقل نه تا آن حدی که در چین و ژاپن وجود دارد.

روش‌های فیلمبرداری که در فیلم‌های هندی مورد استفاده قرار میگیرد همانست که در امریکا در دهه‌ی بیست و تا حدودی دهه‌ی سی بکار میرفت. حتی اگر فیلمسازی در تئاتر تربیت نشده باشد از تعدادی قراردادهای تئاتری پیروی میکند. داستان اول نوشته میشود وسپس به صحنه‌ها تقسیم میگردد. تقسیم صحنه‌ها بخاطر امکانات دوربین نیست، بلکه سناریو طوری نوشته میشود که در حقیقت بتوان روی صحنه آنرا نمایش داد. همینکه داستان به صحنه‌های مختلف تقسیم شد یك دیالوگ‌نویس (که در فیلمهای هندی نقش مهمی دارد) گفتار صحنه‌هارا مینویسد واین گفتارها باید کاملا با تصاویر روی پرده هماهنگی و مطابقت داشته باشد. و بعداً این صحنه هارا بهم میچسبانند. درنتیجه چیزی که بدست میآید یك فیلم نیست بلکه یك نمایشنامه فیلمبرداری شده است. داستان‌های سنتی نیز که معمولا تاریخی یا مذهبی هستند بهمین‌وضع دچار میشوند یعنی آنرا بازنویسی میکنند و شخصیت‌ها ووقایع را طوری تغییر میدهندکه کوچکترین تشابهی با متن اصلی ندارد. در نتیجه منابع اصلی که معمولا دارای ساختمان آزادی هستند به ملودرام که آنتی‌تز سینما میباشد تبدیل میگردند.

کارگردانانی مانند «یاسوجیرو اوزو»[1]، «لسترجیز پریز» و «ساتیا جیت‌ری» چه تکنیك‌ها و روشهائی را برای دورشدن ازاین نوع طرح‌های ملودراماتیك درپیش میگیرند؟

دونالد ریچی: سینما بعنوان یك هنرشخص را طوری به تماشاگران نشان میدهدکه دیگر نیازی به داستان‌پردازی‌نیست. تماشاگرهرچیزی راکه بخواهد درباره آن شخص بداند درچهره وحرکاتش نمایان‌است. فقط لازم‌است که فیلمساز آن شخص‌رابدقت‌نظاره‌کرده وبموقع راهنمائیش بکند. وهیچ لزومی نداردکه کاراکترها مانند بازیگران تئاتر بایفای نقش بپردازند.

فیلم‌های «اوزو»، «پریز» و «ری» درست برعکس تئاتر فیلم شده‌ای هستندکه قبلاً توصیف‌کردم. این‌فیلمسازان میدانندکه ازسینما چه‌کاری ساخته‌است. فیلم‌های‌آنها واقع‌گرایانه است و دوربین آنها با چشمان تیزبین به جلو مینگرد. درآثارآنها هیچگونه توضیح‌واضحات بچشم نمیخورد. «اوزو» درآغازکارش گفت که ازداستان بدش میآید زیرا داستان ازآدم‌ها سوء استفاده میکند.

بنظر او آدم‌ها طوری با ارزش هستندکه نمیتوان با مقید ساختن آنها دربند داستانی‌که برخلاف روحیات آنها میباشد آنها را فلج نمود.

یك صحنه تیپیك دریك فیلم «اوزو» مثلاً بدینصورت است: ابتدا یك شات ازمکان ظاهر میشود (اوزو، علاقمنداست‌که تماشاگران را به مکان‌های فیلم داخل بکند) که ممکن‌است قسمت بیرونی یك خانه وسپس قسمت داخلی آن باشد. یك نفر بدرون اطاقی میآید ویا مثلاً ازقبل درآنجا هست صحبت‌های عادی شروع میشود وحرفهائی‌که مورد نظرکارگردان میباشد درضمن صحبت بطورکاملاً تصادفی‌گفته میشود. جوری‌که‌گاهی اوقات تا دوصحنه بعد اهمیت آنها درنظرگرفته نمیشود. صحبت ادامه پیدا میکند وسپس بطورعادی تمام میشود. اما دوربین‌کار خودش را انجام میدهد. «اوزو» کاری راکه یك فیلمساز عادی درچنین مواقعی میکند انجام نمیدهد یعنی فوراً صحنه دیگری را شروع نمیکند بلکه‌گسترش فیلم را بحال خود میگذارد. این ایجازکلام نشانه احترام فیلمساز به‌مردم ومخالف تکنیك‌های معمولی ومبتذل سایر فیلم‌ها میباشد.

«اوزو» فقط از برش مستقیم برای نقطه‌گذاری فیلم‌هایش استفاده میکند زیرا آنرا یك شگرد تکنیکی نامرئی میداند. و ابداً از فید – این، فید – اوت و دیزالوکه فیلمسازان دیگر بخاطر اثرات روانی شدید روی آن تکیه میکنند استفاده نمینماید.

«اوزو» عقیده دارد که گرچه این تکنیك‌ها ناشی از امکانات دوربین میباشند ولی درواقع مغایر با ماهیت فیلم هستند. بهمین ترتیب هیچ موقع دوربین را بالا و پائین نمیبرد ویا آنرا براست وچپ حرکت نمیدهد وحتی دوربین را در درون صحنه نیزگردش نمیدهد. صحنه‌های او ترکیبی ازیك سری شات هستندکه با برش‌های مستقیم بهم مربوط میباشند واین شات‌ها از زاویه‌ای ثابت‌گرفته میشود.

دوربین او فقط به‌کاراکترها نزدیك شده وازآنها دور میگردد. بعقیده «اوزو» حرکت دوربین درحقیقت فضولی‌کردن در احساس میباشد. این‌کارگردان درك‌کرده است‌که یکی از ارزش‌های بزرگ فیلم قدرت آن برای ثبت جوهر چیزها میباشد و او ازمیان صحنه‌های فراوانی‌که درنظر دارد بدقت آنهائی را انتخاب میکندکه جوهرآن چیزی راکه میخواهد نشان دهد بازگوکنند واین‌کار البته تبحر فراوان میخواهد زیرا مستلزم پیش‌بینی عکس‌العمل‌های تماشاگران میباشد.

فیلم‌های «لسترجیمز پریز» کارگردان سیلانی صریح‌تر میباشند زیرا او برخلاف «یاسوجیرو اوزو» میخواهد حالات روحی وپیشرفت ملت خودرا نشان بدهد.

فیلم «بالاپوش زرد» درباره دختری است که راهبه میشود. این دختر زندگی آسوده‌ای دارد اما بتدریج ازیك حالت روحانی‌که برتر از اوست آگاه میشود. دریك صحنه ازفیلم دختررا می‌بینیم‌که درمقابل یك‌آینه چند وجهی ایستاده ومشغول درآوردن جواهراتش میباشد. دوربین‌کاری انجام نمیدهد ولی‌آینه سه تصویر مختلف ازدختر نشان میدهدکه نمایشی ازبحران روحی او میباشد. فیلم دریك سکانس طولانی دختررا که بتنهائی‌بسوی دیر میرود تعقیب میکند و با نمایش قدمهای اوکه بسوی خدا میروند بپایان میرسد. فیلمهای ساتیا جیت ری نیزچنین وضعیتی دارند.

او فرد را مهمتر ازمسائلش نشان میدهد. اگر باید راه‌حلی پیدا شود از درون شخص میباشد نه ازخارج.

هرسه نفر این فیلمسازان بشدت شخصی میباشند، آنها مسیری را طی میکنندکه بنظر من سنت راستین آسیا میباشد. واین صرفاً یك روش بودائی نیست بلکه حالت عمومی مردم است.

دربیشترکشورهای آسیائی روشنفکران انتظار دارندکه سینما نقش سازندگی اجتماعی داشته باشد و در روشن ساختن اذهان مردم نقش مؤثری بعهده بگیرد.

مثل فیلمهائی‌که درچین یا کره شمالی ساخته میشود.

دونالد ریچی: سینما را میتوان بدینطریق هم بکارگرفت. سینما یك وسیله بیان‌فوق‌العاده اجتماعی میباشد. قدرت آموزشی سینما را هیچ وسیله ارتباط جمعی دیگر ندارد.

سینما ذاتاً قدرت رسوخ زیادی دارد. ولی سینما میتواند ملتی را به سخن‌گفتن درباره خودش‌وادارکند بدون‌اینکه هیچگونه ملاحظه‌ی سیاسی درکار باشد. واین خیلی بهتر ازفیلم‌های تبلیغاتی میباشدکه مورد علاقه من نیست. زیرا هیچگونه خصیصه آسیائی درآنها مشهود نیست.

میراث آسیائی‌ها درس بزرگ آنهاست.

درس بزرگ «اوزو» و «پریز» و «ری» درس بزرگ هنر آسیا میباشد.

آنها مسائلی راکه برای ما غربی‌ها لاینحل میباشد با ایمان وخرد مخصوص بخودشان حل میکنند آنها دارای خردی هستندکه انسان‌غربی مغرورکه در ویرانه‌های خودش درحال متلاشی شدن است بتازگی دریافته است.

---

۱ – یاسوجیرو اوزو «کارگردان بزرگ ژاپنی(۱۹۶۳–۱۹۰۳)–کارگردانی‌را در دوران صامت شروع کرد. فیلمهای معروفی که بعد ازجنگ ساخت عبارتند از: آخربهار ۱۹۴۹ – اول تابستان ۱۹۵۱ داستان توکیو ۱۹۵۳ – اول بهار ۱۹۵۶ – آخر پائیز ۱۹۶۱ ویك بعد ازظهر پائیزی ۱۹۶۲.

کورو ساوا

AKIRA KUROSAWA

دراین جشنواره بسیاری از کارگردانان ، نویسندگان ، تهیه‌کنندگان ، وبازیگران بنام هنرسینما شرکت دارند ، و درحاشیه سایر فعالیتها کوشش می گردد باختصار زندگینامه وفعالیتهای سینمایی آنان انعکاس یابد .
دراین‌شماره با «کوروساوا» فیلمساز برجسته‌ی سینمای ژاپن آشنا می‌شویم.

آکیرا کوروساوا فیلمساز برجسته سینمای ژاپن که شهرت‌جهانی دارد درسال ۱۹۱۰ در توکیو متولد شده است . او تحصیلات خودرا در یك مدرسه نقاشی بپایان رساند و چندین سال بعد از اتمام تحصیل‌دراستودیوهای PCL بکارپرداخت. کوروساوا فیلمنامه تمام فیلمهای خودرا بجز فیلم «آنهاکه فردارا می‌سازند» خود برشته تحریر درآورده ویادر نگارش آنها همکاری مستقیم داشته است . او کار خود را درحوزه فیلم و سینما بعنوان دستیار کارگردان با کاجیرو یاماموتو Kajiro Yamamoto آغـاز کرده است . نمایش Rashomon ساخته‌ی کوروساوا بـرای سینمای ژاپن و خود او اعتباری جهانی بهمراه آورد . کوروساوا با مهـارت و چیره‌دستی فوق تصوری درغالب‌زمینه‌های سینما فیلم ساخته است . او بتدریج در قراردادها والگوهای سینمای ژاپن‌تجدید نظرکرده وبامقابله‌دادن تخیل و واقعیت درفیلمهایش سبك نو و بدیعی درسینمای ژاپن بوجـود آورد . کوروساوا نسبت به‌مسائل اجتماعی نیز حساسیت نشان‌داده وباساختن‌فیلم‌هایی دراین‌زمینه دید ودرك عمیق‌وروانشناسانه‌خودرانسبت‌به‌موضوعات اجتماعی نشان داده است .

کوروساوا از نقطه نظر بعضی از صاحبنظران فیلم‌وسینما هنرمندچیره‌دستی شناخته شده کـه مسائل مختلف را با بدبینی خاصی مطرح کرده است ، اما باید بخاطر داشت‌که بدبینی او با نوع‌دوستی وحضور همیشگی رحم‌وشفقت‌درفیلمهایش تلطیف گردیده است . کوروساوا سهم بسزائی درپیشبرد زبان سینمائی ازنقطه‌نظر بصری وفیلمبرداری دارد . او باتکنیك باشکوه چندجنبی فیلمبرداری منتخب‌خود وبکاربردن هشیارانه عدسی‌های دورگیر Telephoto سینمای جدیدرا غنای‌بیشتری بخشیده است .

کوروساواکه‌ازبازیگران‌بنام‌سینمای ژاپن چون توشیرو میفونـه Toshiro Mifune و تاکاشی شی‌مورا Takashi Shimura بازیهای فوق‌العاده‌ای بدست آورده است ، بطورکلی چون اینگمار برگمان علاقه داردکه همیشه حتی‌المقدور باگروه ثابتی درخلق آثار خویش فعالیت داشته باشد .

فیلمهای آکیرا کوروساوا :

سان‌شیرو سوگاتا (افسانه جودو ، قسمت اول) ۱۹۴۳ ، زیباترین ۱۹۴۴ ، سان‌شیرو سوگاتـا (افسانـه جودو ، قسمت دوم) ، ۱۹۴۵ ، آنهاکه پا روی دم ببر می‌گذارند ۱۹۴۵ ، آنهاکه فردا را می‌سازند (با همکاری کاجیرو یاماموتو و هی‌دئو سه‌کی‌گاوا Hideo Sekigawa برای جوانهایمان افسوس نخورید ۱۹۴۶، یك یکشنبه عالی ۱۹۴۷ ، فرشته‌ی مست ۱۹۴۸ ، دوئل آرام ، سگ‌ولگرد ۱۹۴۹، اسکاندال ، راشومون ۱۹۵۰ ، ابله ۱۹۵۱، زندگی/زندگـی کردن ۱۹۵۲ ، هفت سامورایی ۱۹۵۴ ، سابقه یك موجود زنده من درترس زندگی می‌کنم ۱۹۵۵ ، تخت خون ، عمقهای عمیق‌تر ۱۹۵۷ ، دژ پنهان ۱۹۵۸ ، بدراحت می‌خوابـد ۱۹۶۰ ، یوجیمبو ۱۹۶۱ ، سانجورو ۱۹۶۲ ، بلند وکوتاه ۱۹۶۳ ، ریش قرمز ۱۹۶۵ .

بعنوان فیلمنامـه‌نویس و یا همکاری در فیلمنامه‌نویسی برای دیگران :

اسب (کاجیرو یاماموتو) ۴۱ ، کورانهای جوانان (اُسامو فوشی‌میزو)، پیروزی بالها (ساتو یاماموتو) ۱۹۴۲ ، جشنواره کشتی (سانتاروماروته) ۱۹۴۴، آفرین تاسوکه ایسشین (کیوشی سائکی) ۱۹۴۵ ، چهارداستان عشق (قسمت مربوط به‌تویودا) رد برفی (سن‌کیچی تانیگوشی) ۱۹۴۷ ، یك سیما (کینوشیتا) ۱۹۴۸ ، خانمی از جهنم (یوتویوشی اودا) ، یاکومان و تتسو (سن‌کیچی تانیگوشی) ۱۹۴۹ ، فـرار در پگاه (تانیگوشی) ، تتسو جیروبا (ایسامو کوسوجی) ، استاد شمشیربازی (ماساهیزو ماکینو) ۱۹۵۰، فراسوی عشق ونفرت (تانیگوش)، ماوای وحوش (تاتسویاشی اوسونه) ، مبارزه درگوشه‌ی‌کلیدساز (ایریی موری) ۱۹۵۱، سانشیروسوگاتا (سه‌پی‌چیرو اوچی‌کاوا)، داستان علفهای تند رشد (هوریکاوا) سیصد میل ازمیان خطوط دشمن (ایسه‌پی مـوری) ۱۹۵۷ ، حماسه خانه‌بدوشان (توشیو سوجی) ۱۹۵۹ ، یاکومان وتتسو (کین‌جی فوکاساکی) ۱۹۶۵ .

وبرطبق بعضی ازمنابع: شمشیربرای کرایه (ایتاکاکی) ۱۹۵۲ ، نسیم بهار را وزان کن (تانیگوچی) ۱۹۵۳ ، یك گروه ناپدید شده است (آکیرا می‌مورا) ۱۹۵۵، ف . م . ه .

تخت خون ، ساخته‌ی آکیرا کوروساوا

undone and we must realize that there is no way of learning to be affectionate towards each other and creating deep human relationships other than by coming closer together, trying to understand each other's difficulties and sharing each other's sufferings.

It is true that the subject of this film festival is the ruling art of our times, but in reality the festival has been organized with the sincere wish that it can make a small contribution towards human understanding. During this festival we want to become fully acquainted with the human, cultural, and artistic endeavours of each other. We want to become more cognizant of each other's characters, wishes and traditions, and remove one more obstacle in the way of eternal friendship among the people of the world. In this festival we want to try to strengthen the sense of human relationship, fraternity, and the realization of the need for cooperation of various countries, of whatever race, religion or government they may be. We want to create, within the limits and possibilities of such occasions, the means for a healthy exchange of cultures in the hope of paving the way for the attainment of the highest universal cultural synthesis.

The Iranians have taken the initiative in organizing such festivals in Asia. But it is our hope and sincerest wish that such occasions for cultural and personal contacts may be brought about by other nations in Asia and Africa, besides what is being done in European and American countries.

F. M. M.

A SHORT REPORT

'Confidential', they tell you 'It is still confidential', and you can not have the titles of the selected entries for the contest yet.

But sure you do not give up — you are pretending to be a professional pressman — and insist like hell. 'O.K,' they say, 'You can have some likely titles, but that's all', and to have the final views we must not anymore drop-in-by-chance till the 10th. of April.

And here are some feature films which have a better chance of enterring the contest :

From England:

"Eye Witness" by John Hough "Friend" by Lewis Gilbert — "Sunday, Bloody Sunday" by John Schlesinger.

From Kuwait:

"Cruel Sea" by Khaled el Siddik

From America:

"Klute" by A.J. Pakula — "Carnal Knowledge" by Mick Nichols.

From Japan:

"Swords of Death" by Tomu Uchida.

From USSR:

"Uncle Vanya" by Mikhalkov Konchalovsky — "King Lear" by Grigory Kozintsev — "The Beginning" by Gleb Panfilov.

From Bulgaria:

"End of the Song" by Milen Nikolov.

From Brasil:

"Barao Otelo" by Miguel Borges.

From Italy:

"La Califfa" by Alberto Bevilacqua.

From France:

"Faustine et le Bel Eté" by Nina Companeez.

From Rumania:

"Le Foret Perdue" by Andrei Blaier.

From Canada:

"Mon Oncle Antaine" by Claude Jutra.

It must also be added that nine Iranian feature films have been proposed for inclusion in the festival, out of which probably three will be considered as Iran official entries.

F. M. M.

TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

EDITORIAL NOTE

For a long time we have remained unaware of each other's sufferings, and whether we accept the thought or not that at one time we were all gathered together in a small tribe, the fact is that from the time the seeds of humanity were scattered throughout this earthern world until today, unawareness of the circumstances of each other, in its full definition, has started and has been increasing.

There came a time when it was difficult to visualise a picture of the living environments of the people of one country by those of another nation, and our conjectures were only aided by travelogues which were mostly confused and adventurous.

Time passed, and despite what has taken place, it has been said that the world has grown smaller. We all accept this. And we have also reached towards each other. But we have stopped at the outward appearance of others . . .

However, time discovered a nature more wild, and for our part we built more vicious tools. We deeply learnt about cruelty, and engaged in exploiting and making prisoners of each other. Our material thoughts grew cancerous roots, and man — the highest of all living things — turned away from his lofty image and started to decline. He became a prisoner of his own materialistic instincts, and began killing **Man.**

We learnt injustice, and practised mercy in small measures and only in limited circles of human relationships. The flames of our furnaces, those self-destructive flames, rose to the skies, and rivers of blood of confused and wandering people, full of hatred and baseless vengeance, more than ever replaced the good streams of the earth.

Still we go on, and the flames have not yet died down. Politicians have not yet tired of playing chess, a chess involving the lives of the most simple, pure and innocent members of the human race. And we, victims of wrong training, seize every opportunity to strangle each other until the last breath of air has stopped. Politicians will always continue with this game, since their rightful or deceitful claims has always been and will continue to be that they are defending the rights of their own people, and until the day we once again learn to respect the rights and wishes of each other, until the day we learn to abstain from plundering each other's properties, until the day we have buried in the farthest corners of the earth, this despicable and selfish belief that comfort and security and the gifts of nature belong only to us and that others should do with poverty, ignorance and death, until then this pitiless game, devoid of spirit and far from the prestige of man, will continue.

Fallen humanity must be reborn in the hearts of each one of us. The fallen humanity must be born from us, and it becomes us, and on the day when man again discovers himself, on that day we will no longer fire bullets at each other's hearts, and the game of politics and war will come to nought.

Certainly the constant intrusion of bitter realities have made us forget our optimistic dreams, and so we might have a long way to go before man is born anew and we rediscover our lost values.

But no effort may be left